مقدمه‌ای بر تئاتر تله‌ویزیونی

تئاتر تله‌ویزیونی از متن تا اجرا

داریوش مؤدبیان

۱. در پیش‌گفتار کتاب پنج نمایش‌نامه برگزیده برای تله‌ویزیون آمده‌است: «نمایش نامه‌نویسی تله‌ویزیونی در میانهٔ دو بستر یا دو محمل نمایشی فنی (دراماتیک)، یعنی دراماتورژی تئاتر و اصول نگارش فیلم نامه راه خودرا به پیش می‌برد. به بیان دیگر، در هنگام تهیه و تدارک عناصر اصلی‌دراماتیک یعنی داستان، شخصیت و موقعیت به اصول زیربنایی نمایش‌نامه و نمایش صحنه‌ای تکیه دارد و از آن آبشخور تغذیه می‌کند و به هنگام ارائه،یعنی به انجام و به منصهٔ ظهور و ثبوت رسیدن، به فیلم نامه و اصول بیان‌تصویری نزدیک می‌شود و از ابزار و شگردهای اصطلاحاً سینمایی مددمی‌جوید و بهره می‌برد، البته بی آنکه ویژگی‌های زیباشناختی تله‌ویزیونی رااز نظر دور بدارد و ساختار رسانه‌ای تله‌ویزیون را نادیده بگیرد. نمایش نامهٔتله‌ویزیونی مبتنی بر اصول بنیادین بیان نمایشی یعنی تئاتر در مفهوم عام آن‌است و تصویر نامهٔ برآمده از آن، کم و بیش راهی را می‌پیماید که پیش از آن‌فیلم نامه در سینما پیموده بود.»[۱]

۲. از نگارش نمایش برای صحنه تا نگارش نمایش برای تله‌ویزیون

تا آنجا که می‌دانیم و در تله‌ویزیون بیش از پنج دهه است که آزموده‌ایم، نگارش نمایش برای صفحهٔ تله‌ویزیون از یک سو مبتنی است بر اصول کلی هنر نگارش نمایش نامه یا درام (دراماتورژی) و از سوی دیگر پیامد شناخت قواعد نمایش در این دستگاه یا نظام بیانی دیداری و شنیداری، مبتنی براصول عام زیباشناختی در آن است.

و تا آنجا که آزموده‌اند و به ما آموزش داده‌اند، هنر نگارش نمایش که خودمبتنی است بر فنون آزموده شده در نمایش (دراماتورژی)، در طی قرون واعصار در هر کجا وبه هر وسیله و برای هر وسیله‌ای که باشد، شناخت سه‌رکن مهم نمایش و تلاقی این سه شعبهٔ شناخت است: شناخت داستان وداستان گویی،شناخت شنونده (تماشاگر) و نیاز او برای شنیدن و دیدن‌چنین داستانی و بالاخره شناخت مکان نمایش، صحنه و ابزار و وسایلی که‌در این مکان می‌توان و یا باید برای به نمایش کشیدن چنان داستانی برای‌چنین تماشاگری به کار گرفت.

۱.۲. داستان نمایشی یا مناسب برای نمایش، شبکه‌ای است استدلالی ازرویدادها. در نمایش رویدادها برحسب قانون زنجیره سازی **احتمال وضرورت** (نه علت و معلول) در قالب **موقعیت نمایشی** جای می‌گیرند وموقعیت در یک داد و ستدِ پیوسته (**کنش متقابل**) میانِ داده‌های برون صحنه‌ای و درون صحنه‌ای و برحسب شرایط زمانی و مکانی (**وضعیت**) به شناسایی و بازشناسایی **شخصیت نمایشی** می‌پردازد. فن **داستان گویی** (ازنقالی گرفته تا اجرای تمام عیار نمایش بر روی صحنه) پردازش سه رکن‌اصلی ساختار متنی نمایش (داستان مضمون، شخصیت و موقعیت)است‌به یاری زبان نمایش و به کارگیری ابزار نمایشی.

شناخت داستان نمایشی و مسیری که آن به هنگام اجرا بر روی صحنهٔ‌نمایش در مقابل تماشاگر می‌پیماید نخستین رکن دراماتورژی است که به آن‌فن نگارش نمایش نامه نیز می‌گویند. بدیهی است، این نخستین محور وقتی‌می‌تواند در چرخهٔ نمایش به درستی جای گیرد و مؤثر افتد که روی به سوی‌تماشاگر داشته باشد؛ یعنی دومین رکن (یا محور چرخهٔ دراماتیک: شناخت‌تماشاگر و نیاز او) پیوندی تنگاتنگ و ارتباطی دو سویه با رکن نخستین (فن‌نگارش نمایش) دارد. مجری نمایش (بازیگر و در مفهوم ارتباطی: فرستنده)با شناخت تماشاگر و نیاز او، الگویی از او را برای خود برمی گزیند تا با آن‌ارتباط برقرار کند.

۲.۲. شناخت تماشاگر (شنونده‌ی داستان) و نیاز او قدم نخستین گزینش‌پدیده‌ای است که آن را **مخاطب** می‌نامند. کار نمایش نامه نویس به هنگام‌نگارش نمایش نامه فقط پیش بردن داستانی برحسب فنون نگارش نمایشی‌نیست، بلکه در کنار آن ترسیم چهرهٔ‌پنهان مخاطب یا شنونده این داستان وبیشتر از این بازخوانی نیاز مخاطب در شنیدن چنین داستانی است. مجری‌به هنگام اجرا این چهره را از میان تماشاگران بازشناسایی، آشکار و با اوارتباط برقرار می‌کند. مخاطب یک مفهوم ارتباطی است؛ پیام برای اوست وبرحسب شناسه‌ها و نیازها و امکانات اوست که **رمزگذاری** شده و هم‌اوست که در کنار **دریافت پیام**، کلید **رمزخوانی** آن را نیز دریافت می‌کند.

دراماتورژی بدون مفهوم رویکردی مخاطب ممکن نیست، یا دست کم‌کامل نیست. مخاطب پدیده‌ای است فرضی، ساختگی، ساختهٔ نمایش‌نامه‌نویس بر حسب شرایط داستان (شکل و محتوای داستان) و نیاز شخص‌نمایش نامه نویس برای بازگویی چنین داستانی در جامهٔ نمایش. مجری درفضای ارتباطی اجرا، این موجود فرضی را در میان تماشاگران شناسایی‌می‌کند تا از پس ارتباط با او در انتظار بازخورد پیام ارسالی به جانب اوبنشیند.

تماشاگر یا نوشنده یک مفهوم عام است از کسی یا کسانی که به هنگام‌اجرا در محل حضور دارند. مخاطب یک مفهوم خاص است: کسی که ازمیان تماشاگران از سوی فرستنده برگزیده

می‌شود تا دریافت کنندهٔپیام‌باشد. دراماتورژی به هر دو مفهوم (تماشاگر و مخاطب) در جوانب گوناگون‌و عمیقاً نظر دارد.

۳.۲.فضای ارتباطی به هنگام اجرا از دو بخش عمده تشکیل می‌شود:**فضای صحنه‌ای**، جایی که به همت بازیگران و به مدد ابزار صحنه‌ای ودستور زبان نمایش در تلفیق نشانه‌های دیداری و شنیداری، پیام رمز گذاری‌می‌شود؛ و فضای اجرایی (تالار نمایش /صحنهٔ نمایش) جایی که به همت‌تماشاگرانِ فعال شده در مقام مخاطب و بازهم به مدد زبان نمایش (دریافت‌و شناخت حسی داده‌های دیداری و شنیداری) پیام رمزگذاری شده‌رمزخوانی می‌شود و از پس آن، به اصطلاح رضایت مندی مخاطب حاصل‌می‌آید.

قدم سوم در دراماتورژی شناخت اجزا و ارکان فضای صحنه‌ای و ارتباط‌آن از یک سو با فضای دراماتیک و فضای متنی است و از سوی دیگر با تالارنمایشی یعنی فضای «سنوگرافیک» است و شاید در همین قدم سوم است که‌دراماتورژی هر رسانه خود را به کلی از دیگری جدا می‌سازد.

شناخت مکان نمایش: صحنه، ابزار و وسایل آن به معنای شناخت رسانه‌یا محملِ ارتباطی با تماشاگر گزینش شدهٔآن است.

۴.۲. و دست آخر، اگر دراماتورژی را در یک تعریف مشترک تمامیت‌ساختار نمایشی (از نگارش تا نمایش) بدانیم، باید بر این نکته تأکید بورزیم‌که محور میانی، مشترک و به ویژه همانند ساز میان این دو ساختار (نگارشی‌و نمایشی یا متن /اجرا) محور زیباشناختی است. دراماتورژی در هر رسانه‌که مورد نظر باشد در جزء به جزء اجزا و ارکانش تابع زیبایی‌شناسی درمفهوم گستردهٔ کلمه در آن رسانه است.

۳.دراماتورژی از آنِ تئاتر بود و نمایش نامه هم به پیرو آن متنی است‌کاربردی برای صحنهٔ تئاتر و برای تماشاگر تئاتر! پس تله ویزیون می‌بایدمتنی را تدارک ببیند که خاص صحنهٔ خود و نمایش ویژه خویش باشد.اگر درتئاتر صحنه‌ای بیش از هر رسانهٔ دیگر تماشاگر به مفهوم مخاطب نزدیک‌می‌شود، در تئاتر تله‌ویزیونی مخاطب به سرعت از معنای تماشاگر، آن هم منفعلش دور می‌گردد.

وضع و استقرار یک نظام قانون مند تلفیقی میان نشانه‌های دیداری وشنیداری به منظور نمایش داستان مضمون در تله ویزیون (تله پلی) درابتدای کار چندان دشوار نمی‌نمود:پیش از تله ویزیون، سینما و پس از آن‌رادیو هم صاحب فن نگارش ویژهٔ متون خود با رویکرد اجرایی خویش شده‌بودند.

۱.۳. سینمای داستان گو، ابتدا با دراماتورژی تئاتر آغاز می‌کند و نزدیک‌به دو دهه با آن سر می‌کند و روزگار می‌گذراند تا آرام آرام زبان خاصِ خویش‌را بشناسد، چنان که در پایان دههٔ ۱۹۲۰ حتی زبان به نطق بگشاید؛ و این‌چنین هنر نگارش فیلم نامه از بطن نمایش نامه نویسی با توجه وپیوند باویژگی‌های زبان سینما زاده می‌شود.مشخصهٔ اصلی و اساسی این هنر یازبانِ جدید: «تقطیع یک عمل یا کنش دراماتیک است به اجزای مستقل اماپیوسته و متوالی و سپس تدوین این اجزاست برحسب همان منطق تقطیع،با هدف بازسازی یا برگردان همان عمل دراماتیک در جامهٔ فیلم سینمایی.»پس وقتی می‌گوییم مشخصهٔ اصلی زبان سینما و در نتیجه

محور زیربنایی‌درام نویسی آن (فیلم نامه) بر تدوین استوار گشته است، در واقع اشاره به‌رابطهٔ تنگاتنگ میان دکوپاژ و مونتاژ داریم.

۲.۳. رادیو به سبب خصیصهٔ ویژه و منحصر به فرد ساختاری اش خصلت شنیداری با چشمی نابینا، اما زبانی گشاده پای به عرصهٔ حیات‌می گذارد و از همان بدو تولد در پی یافتن ساختار نمایشی و فن نگارش ویژهٔ‌خویش است.برای رادیو کار بسیار ساده‌تر از سینما به انجام می‌رسد: نمایش‌نامه نویس رادیو باید تمامی فضای دیداری را با تمهیدهای شنیداری درتخیل شنونده بسازد، یعنی تداعی کند. تداعی فضای دیداری و هر آنچه که‌در آن واقع است و رخ می‌دهد، خصیصهٔ عمده‌ی درام نویسی رادیویی‌است.گفتار (نظام طبیعی نشانه‌های آوایی در یک زبان)، این ابزار اصلی وهمیشگی نمایش نامه نویسی، در رادیو نیز مقام مقدم خویش را حفظ‌می کند. گفتار در رادیو، به غیر از اینکه در مقام نخست از ارکان دراماتیک به‌حساب می‌آید، دیگر ارکان (داستان، شخصیت و موقعیت) را نیز پوشش‌می دهد. در رادیو، گفتار دارای دو کارکرد عمده است: شخصیت سازی‌می کند (همان خصلت ویژهٔ تئاتر صحنه‌ای: گفتار نمایان گر افکار است) ودوم به طور غیر مستقیم و پنهان به توصیف رفتار، کردار بازیگران و حتی‌فضای نمایشی می‌پردازد.

رادیو، عنصر دیگری را در فضای شنیداری به عنوان یکی از سه شاخص‌اصلی این فضا به کار می‌گیرد: سر و صداهای محیط (جلوه‌های صوتی). سرو صداها که در نمایش نامه نویسی تئاتر صحنه‌ای به عنوان یک عنصر فرعی‌یا یک رمزگان ساده به کار می‌رود، در رادیو سازماندهی شده و به عنوان‌خصیصه اساسی و ابزار اصلی در نمایش نامه نویسی و یک رمزگان (کد)شنیداری پیچیده در پرداخت نمایش نامه (نمایش رادیویی) به کار برده‌می‌شود. سر و صداهای صحنه (bruitage) در فضای شنیداری نمایش‌رادیویی دارای کارکردهای بسیار است: فضای صحنه‌ای را پر می‌کند، به آن‌عمق و هویت و زندگی می‌بخشد و مکان جغرافیایی و زمان تاریخی راتداعی می‌کند.سر و صداهای صحنه در فضای شنیداری رادیو، همان‌وظیفه‌ای را عهده دار است که در فضای دیداری تئاتر، دکور، وسایل صحنه‌و حتی گاه نور و لباس و پیکر بازیگر.

۳.۳. تله ویزیون، همچون سینما و رادیو با تئاتر آغاز می‌کند، اما خیلی‌زود درمی یابد برای اینکه رادیوی عکس دار (radio-vision، اصطلاحی‌که روزهای نخستین برای تله‌ویزیون برگزیده شده بود!) نباشد باید به سینمانزدیک شود. تله ویزیون بی آنکه بخواهد یا بتواند به برادر بزرگ‌ترش رادیو پشت کند، چون ابزار ارتباط شنیداری خود (میکروفون‌ها) را از او وام‌گرفته، باید به فضای دیداری خود بیشتر تکیه کند. در تله‌ویزیون، به ویژه درنمایش نامه تله ویزیونی، فضای دیداری مقدم بر فضای شنیداری است وفضای شنیداری همیشه و در همه حال به تبع فضای دیداری است که شکل‌می گیرد و به کار گرفته می‌شود. برای به کارگیری رمزهای شنیداری هم چنان‌برای ارزیابی فضای شنیداری در تله‌ویزیون، در ابتدا و در انتها نیز باید به‌فضای دیداری رجوع کنیم و از آن مدد بجوییم و در یک کلام: درام‌نویسی‌تله‌ویزیون در میانهٔ نگارش تئاتری (نمایش نامه) و نگارش سینمایی(فیلم‌نامه) قرار دارد و در میانهٔ راه، آنجا که سخن از نشانه‌های شنیداری‌است، نیم نگاهی هم به نمایش نامه‌نویسی برای رادیو دارد.

تصویرنامه (script) عنوانی است که برای متن تله ویزیونی هرگونه‌برنامه‌ای که باشد برگزیده‌ایم. تصویرنامهٔ داستانی، در ساخت و پرداخت‌داستان، برکشیدن یا نهادن مضمون در دل داستان، در پرورش شخصیت‌ها وارتباط آنها با یکدیگر و دست آخر در ساختن موقعیت‌ها، فرو ریختن،واژگون کردن و یا گره زدن آنها به یکدیگر، از اصول هنر نمایش نامه نویسی‌پیروی می کند. اما تصویرنامه برای انتقال همه آن مفاهیمی که بر شمردیم،برای ارتباط با تماشاگر و بیان داستان خود و از همه مهم‌تر درگیر کردن‌تماشاگر با روند داستان از اصول نگارش فیلم نامه سود می جوید.

خصلت عمدهٔ نگارش تصویرنامه انتخاب و شناخت مخاطب است. مشخصهٔ نخستین و ویژهٔ تصویرنامهٔ داستانی و نیزوجه افتراق اساسی آن بانمایش نامه و فیلم نامه در همین حضور مخاطب در کنار نویسنده، در همان‌گام‌های نخستین نگارش متن تله ویزیونی است. پیش از این گفتیم از ارکان‌مهم و سه گانهٔ دراماتورژی شناخت تماشاگر و گزینش مخاطب به عنوان یک‌الگوی نوعی (تیپ) از میان تماشاگران است. اما باید در اینجا این نکتهٔ بسیارظریف را نیز روشن بداریم که: مخاطب حضور تأثیر گذارش را، در تئاترصحنه‌ای به هنگام اجرا محرز می دارد؛ در سینما: به هنگام فیلم برداری وبیشتر از آن در دورهٔ تدوین؛ و در تله‌ویزیون: از همان هنگامی که نویسنده‌دست به قلم می برد با تماشاگر (مخاطب) درگیر می شود.

برخلاف گمان گذشتگان که نمایش را ابتدا دیداری و سپس به تبع‌دیداری بودن شنیداری می‌پنداشتند، رادیو خیلی زود به کشف قوانین‌نمایش صرفاً شنیداری نایل می‌شود. اما برخلاف رادیو که دراماتورژی خودرا در همان قدم‌های نخستین باز می‌شناسد، تله‌ویزیون برای شناسایی ویافتن قواعد ویژهٔ نمایش خود راه درازی را طی می کند.

این گذر با تطور و تکامل شکل اجرای تئاتر در تله‌ویزیون همراه و قرین‌است.نگاهی اجمالی به چهار دورهٔ تحولی و تطوری نمایش در تله‌ویزیون‌نکات ارزشمندی را بر ما روشن می دارد:

۱.۳.۳. در روزهای نخستین کار تله‌ویزیون در همه جای جهان، تله‌ویزیون‌گزارشگر اجرای نمایش هایی است که در حضور تماشاگران بر صحنه‌رفته‌اند. در این مقام، تله ویزیون سعی داشت اجرا را به بهترین شکل گزارش‌کند؛ تماشاگر حاضر در تالار نمایش نیز برای تله ویزیون عنصری از عناصرارتباطی محسوب می‌شد. نهایت اعتلای این نوع تئاتر تله ویزیونی زمانی‌است که گزارش اجرا جذاب‌تر و شاید بتوان گفت مؤثرتر از خود اجراشود. در این دوره، دراماتورژی تئاتر صحنه‌ای حاکم بر اجرا و حتی گزارش‌تله‌ویزیونی آن اجراست. در آن دوران تصویرنامه‌نویسی برای تله‌ویزیون‌نخستین تمرین‌های خود را بر روی سرمشق‌های اجرای تئاتری به انجام‌می رساند.

۲.۳.۳.دورهٔ دوم :ضبط تئاتر صحنه‌ای در استودیوی تله‌ویزیونی و سپس‌جرح و تعدیل‌های اندک به مدد تدوین و پس از آن پخش در زمانی دیگراست. در این دوران اجرای تله‌ویزیونی دارای همان مشخصه‌های اجرای‌صحنه‌ای است، فقط امکانات استودیوی تله‌ویزیونی به مدد تکامل‌تصویرنامه می آید: دکور، در ابعاد زوایا و رنگ، اندکی تغییر می کند و به‌اصطلاح تله ویزیونی می‌شود؛ نورپردازی با حفظ سبک تئاتری خود با ابزارتله‌ویزیونی به انجام می رسد؛

رفتار و کردار بازیگران دستخوش تغییرات جزئی شده و برحسب محدودیت‌های نمابندی تله ویزیونی صورت‌می‌پذیرد و... و با حذف تماشاگر، اکنون دوربین واسطهٔ اصلی برای ارتباط میان بازیگر و تماشاگر قلمداد می‌شود. در این دوره از تئاتر تله‌ویزیونی،تصویرنامهٔ تله‌ویزونی هم چنان تابع و خدمت گزار نمایش نامه است ومی‌کوشد آن را آن چنان که هست عرضه کند. در این مقام، دراماتورژی تله‌ویزیونی مخاطب و مکان ویژه نمایش خود را بهتر شناسایی می‌کند. اگرنوع‌اول را «گزارش تئاتری» می‌نامیم، نوع اخیر را «تئاتر استودیویی» می‌خوانیم وامروزه این چنین معنا می‌کنیم: بازخوانی استودیویی (آن هم استودیوی‌تله‌ویزیونی) نمایش نامه‌ای که برای صحنه نگاشته شده و حتی پیش از آن برصحنهٔ تئاتر بارها به اجرا درآمده است.

۳.۳.۳. تئاتر اقتباسی برای تله ویزیون، اکنون به زبان تله‌ویزیون نزدیک‌ترمی‌شویم.

در سال‌های نخستین دورهٔ شکوفایی تئاتر تله ویزیونی (۱۹۵۵-۱۹۵۰)،شیوهٔ اقتباس برای تله ویزیون در واقع همان برگردان به شیوهٔ عمومی درتئاتر بود. نمایش نامهٔ نگاشته شده برای تله ویزیون براساس یک داستان‌کوتاه، یا رمان، در واقع برای صحنه نگاشته شده بود، اما همچون نوع دوم‌تئاتر تله ویزیونی، آن را در استودیو اجرا می‌کردند و به ضبط می‌کشاندند.چندی پس از آن، با پیشرفت فناوری تله‌ویزیونی از یک سو و شناخت زبان‌مستقل تله‌ویزیون از سوی دیگر، نمایش نامه نویسان (که عمدتاً تهیه‌کنندگان همان برنامه‌های نمایشی نیز بودند) کارِ نگارش تصویرنامه‌های مستقلاً تله ویزیونی (تله پلی) براساس داستان‌های کوتاه، رمان‌ها و حتی‌نمایش نامه‌های شناخته شده را آغاز کردند. در این نوع یا در این قسم از تئاترتله ویزیونی اصالت با تصویرنامه است، نه نمایش نامه. در این مقام، بازیگرنه بر حسب دکور، که به اقتضای حضور دوربین در صحنهٔ نمایش به حرکت وعمل می‌پردازد. مشخصه‌های صحنه‌ای تئاتر جای خود را به شاخص‌های‌اجرای تله‌ویزیونی می‌سپارند و بدین سان نمایش صاحب سبک تله‌ویزیونی می‌شود و سبک‌های تله‌ویزیونی یکی پس از دیگری از میان‌اجراهای تئاتر تله ویزیونی سربرون می‌کنند. اینک سبک و سیاق زبان تله‌ویزیون است که در جزء جزء اثر نمایشی تأثیر می‌گذارد: فصل بندی داستان، دکور و صحنه آرایی، نورپردازی، لباس، شخصیت‌پردازی، حرکت‌بازیگران و حالات جسمانی آنها در مقابل دوربین و حتی کلام نیز ازمشخصه‌های بیان در تله ویزیون پیروی می‌کند. این نوع از نمایش یا تئاتر تله‌ویزیونی را «اقتباس تله‌ویزیونی» می‌نامند.

۴.۳.۳. و دست آخر، نوع چهارم از تله ویزیون و یا دورهٔ تکاملی در پایان‌راه سلسلهٔ تطوری دراماتورژی تله ویزیونی: آنچه که برخی به اصرار به آن «تله پلی» می‌گویند و ما آن را «تئاتر از پایه و اساس تله ویزیونی» می‌خوانیم.

در این نوع از تئاتر تله ویزیونی ابتدا نمایش نامه نویس (که با جسارت تمام‌خود را نمایش نامه نویس تله‌ویزیونی می‌نامد) برحسب مشخصه‌ها وویژگی‌های تله ویزوین و فضای ارتباطی آن نمایش نامه‌ای صرفاً برای اجرادر تله ویزیون می‌نویسد و سپس «اجرا» (یا ضبط) مبتنی بر تصویرنامه‌ای که بر آن نمایش‌نامه نگاشته می‌شود صورت عملی و برنامه‌ای به خودمی‌پذیرد. در اینجا رابطهٔ میان «تصویرنامه» و «اجرا» کم و بیش همان مسیری را طی می‌کند

که «فیلم نامه» در سینمای داستان یا «فیلم سینمایی».

۴.تفاوت تئاتر تله ویزیونی با دیگر گونه‌های نمایش در تله‌ویزیون

تصویرنامهٔ داستانی هم چون نمایش نامه بر وحدت‌هایی چند استوارگشته است. مهم‌ترین آنها، وحدت‌های سه گانه است: وحدت موضوعی،وحدت زمان و وحدت مکان. وحدت زمان و مکان با همهٔ اصرار متقدمان‌در تئاتر قرن هاست که دستخوش تحول و دگرگونی شده یا یک سره کنارگذاشته شده است. روایت سینمایی نیزگاه قدرت خویش را در درهم‌شکستن این دو وحدت و جا به جاشدن در مکان و در زمان دانسته است.آنچه از میان این وحدت‌ها هم چنان دست نخورده باقی مانده، وحدت‌موضوعی است. وحدت موضوعی یا وحدت داستان که بستگی به وحدت‌عمل یا کنش دراماتیک دارد، باعث انسجام دراماتیک میان اجزای داستان وخطوط گوناگون آن می‌شود. نمایش صحنه‌ای حتی اگر ساعت‌ها با وقفه‌ها وزمان هایی برای استراحت کوتاه و بلند در تابلوهای مستقل و پرده‌های‌جداگانه به پیش برود و به انجام برسد، از طریق همین وحدت موضوعی‌است که انسجام و یک پارچگی خود را حفظ می‌کند و تماشاگر را به دنبال‌خویش می‌کشاند.

در تئاتر تله ویزیونی نیز، وحدت موضوعی هم چنان منسجم کنندهٔخطوط داستان، فصل بندی آن و طی طریق در میان رویدادها و موقعیت‌هاست. در تئاتر تله ویزیونی نیز، هم چون تئاتر صحنه‌ای، وحدت زمان ومکان می‌تواند و گاه بر حسب داستان لازم می‌آید در هم شکسته شود. اماآنچه دست نخورده باقی می‌ماند وحدت موضوعی است. تئاتر تله ویزیونی‌حتی اگر در چند قسمت یا بخش مجزا مثلاً بر حسب پرده‌ها و یا تابلوها وحتی فصل‌های داستان در فواصل چند روز از یک دیگر پخش شود، بازهم‌به خاطر همین وحدت موضوعی مبتنی بر وحدت عمل، انسجام خود را بازیافته و باز هم به عنوان یک تئاتر تاثیر خود را می‌گذارد و هم چنان تئاترتله‌ویزیونی خوانده می‌شود.

اما دیگر گونه‌ها و قالب‌های نمایش در تله‌ویزیون: مجموعه‌ها،سریال‌های نمایشی، میان پرده‌ها و... در مجموع فاقد وحدت موضوعی‌هستند. در هر قسمت یا بخش عموماً یک موضوع مستقل و متفاوت دنبال می‌شود، اما در قسمت و بخش بعد حضور موضوعی دیگر مشتمل بر کنشی‌متفاوت کار انسجام آن محدوده از نمایش را پی می‌افکند و در مجموع شکل‌دیگری از نمایش فراهم می‌آید که برخلاف نظر برخی، خاص تله ویزیون‌نیست، که پیش از این هم در سینما، هم در رادیو و حتی پیش از این ها درتئاتر با عنوان چندگانه یا نمایش اپیزودیک به نمایش درمی آمده و هم چنان‌درمی آید!

۵. برخی اصول نگارش نمایش نامهٔ تله‌ویزیونی

۱.۵. داستان نمایش، در تئاتر تله ویزیونی ساده است، کمتر پیچیده وطولانی است، خطوط بسیار و درهم ندارد. در این داستان، عموماً کوتاه،ساده و حتی خطی، فراز و نشیب فراوان به چشم نمی‌خورد، چون‌رویدادهای بسیاری را بر روی مسیر خود فراهم نیاورده است. گاهی اصلاًداستانی به آن معنای دراماتیک: زنجیره یا شبکهٔ رویدادها... وجود ندارد، بااین همه بیش

از هر زمان و بیش از هرگونه روایت، در هر نوع رسانهٔدیگر،داستان نمایش نامهٔ تله ویزیونی همیشه به هر صورت که باشد، آغاز مشخص دارد، میانه‌ای معنی و پایانی منسجم (اما نه بسته، عموماً باز با نیم‌نگاهی به آینده‌ی داستان) و رابطهٔ این سه (آغاز، میانه و پایان) و رویدادهای مجتمع شده بر روی هر یک بر حسب اصل احتمال و ضرورت است که قوام‌می‌یابد. عموماً زنجیره‌ی رویدادها کمتر به شبکه‌ی استدلالی آنها بدل می‌شود، یعنی در زمان کمتر جا به جا می‌شویم. اصلاً لزومی به جابه جایی‌در زمان نیست، در کمتر نمایش نامهٔ تله ویزیونی رجعت به گذشته را مشاهده می‌کنیم. اصلاً لزومی به این کار نیست، به راحتی و به مدد ابزارکارآمد کلامی به نقل رویدادهای گذشته که در کنش کنونی صحنه مؤثرافتاده، یا می‌افتد، می‌پردازیم. به راحتی اطلاعات می‌دهیم و از تجمع‌اطلاعات به ویژه در ابتدای نمایش نمی‌هراسیم. فراموش نکنیم که تکیه گاه‌ما رسانه‌ای است که کارآمدترین وسیله‌ای اطلاع رسانی در عصر ما محسوب می‌شود. و سخن آخر در این باب: داستان نمایش نامهٔ تله ویزیونی یا اصلاًقابل خلاصه کردن و چکیده نویسی نیست (وقتی که داستانی در کار نباشد!) و یا خلاصه (چکیده) در ساده‌ترین و کوتاه‌ترین و البته کمترین جمله‌هامی‌گنجد. و از همه مهم‌تر برای معرفی داستان عموماً لازم می‌آید ابتدامضمون توضیح داده شود و سپس در چند جملهٔ کوتاه: شرح رویدادهای‌اصلی منتج یا برآمده از یک موقعیت نمایشی و رابطهٔ شخصیت‌ها با کنش‌متقابل منظور شده در موقعیت اصلی.

۲.۵. **مضمون**، در نمایش نامه‌های تله ویزیونی جهانی است، به‌نظرمی‌رسد همیشگی باشد و همیشه هم انسانی است. هر چه داستان‌ساده‌تر، مضمون پیچیده‌تر است.نمایش نامه‌های تله ویزیونی چون‌رویکردی کاملاً انسانی و جهانی دارند، عموماً از یک مضمون پیروی‌نمی‌کنند. مضمون در دل خود مضامین دیگری را نهفته دارد و مضامین‌زنجیرهٔ پیچیده و درهمی را می‌مانند، و به همین خاطر نمایش نامه‌های تئاترتله ویزیونی چند لایه هستند و باز به همین خاطر تئاتر تله ویزیونی میل‌فراوان به سوی طنز در گونه‌های گوناگون آن دارد. مضمون اصلی همیشه درخود مسئله‌ای ناهم ساز (پارادوکسال) از زندگی جمعی و مناسبات گروهی‌انسان را جای داده است: زندگی و مرگ در مرد گل به دهان، آزادی و اسارت‌در اوراق شناسایی، بودن یا نبودن در رفت و آمد، تعهد یا عدم تعهداجتماعی در کودکی مرده در... و... و مسئولیت یا عدم مسئولیت اجتماعی‌در قبال زندگی دیگران در دوازده مرد خشمگین.

۳.۵. **مسیر داستان**، نموداری منطقی دارد بیش و کم با فراز و نشیب‌های‌هم آهنگ و هم سان.

اگر نقطهٔ اوجی باشد عموماً در انتهای قسمت پایانی جای دارد و متصل‌است به نتیجه یا نتیجه گیری؛ و داستان پس از گره (گره‌افکنی) با ضرب‌آهنگی فزاینده، اما بسیار معتدل به سوی نقطهٔ اوج به پیش می‌رود.اطلاعات پیش زمینه‌ای نه فقط در بخش معرفی (که همیشه بسیار کوتاه‌است یا اصلاً وجود ندارد) گنجانده شده، بلکه برای پیمایش آسان مسیر درتمام اجزا و بخش‌های مسیر و در کمترین رفتار یا کردار شخصیت‌ها و بیشتردر گفتار آنها، تعبیه شده است. کنش نمایشی برآمده از تضادی است بسیارپنهان، کشمکش میان دو نیروی فردی نیست، حتی میان یک فرد و یک گروه‌از افراد هم نیست، در نمایش نامه‌های تله ویزیونی کشمکش

میان انسان (به‌طور اعم نه اخص) با یک نیروی ناشناخته (سرنوشت، وجدان و...) و یا یک‌قدرت شناخته شده (زمین، طبیعت، جامعه، نظام قضایی جامعه و...)پی‌افکنده شده است.

۴.۵. **شخصیت**، در تئاتر تله ویزیونی پیچیده نیست، عام است، هرگزمنحصر به فرد نیست، عموماً (کهن الگوی) شخصیتی است (که بر حسب‌یکی از صفت‌ها یا یکی از مشخصه‌های مهم انسان نام‌گذاری شده است): مادر، پدر، زن، شوهر، مشتری، زندانبان، قاضی، وکیل و... کنش‌های‌صحنه‌ای برای شخصیت یا شخصیت‌ها در تئاتر تله ویزیونی همیشه برآمده‌از صفت عالی یا ویژگی شاخص انسانی اوست. نمایش نامه نویس اگربخواهد شخصیت را پیچیده‌تر سازد و به مقام‌های بالا در طبقه بندی‌شخصیت‌های نمایشی ارتقا بخشد، «کهن الگو» به «الگوی دوگانه»شخصیتی بدل می‌شود.

شخصیت‌ها کم تعدادند، به همان عدد هستند که لازم است، حتی وقتی‌تعدادشان زیاد می‌شود عموماً زیر یک یا دو عنوان جای می‌گیرند: «اعضای‌هیئت منصفه» و... بعد برحسب وظیفه و مسئولیتی که در کنش نمایشی به‌هر یک سپرده شده به چند دستهٔ معدود تقسیم می‌شوند؛ اعضای هیئت‌منصفه به دو دستهٔ موافق یا مخالف تقسیم می‌شوند... پدر و مادر و فرزند باهم «خانواده» را می‌سازند و در نمایش با عنوانِ گروهیِ خانوادهٔ فلانی یابهمانی خوانده می‌شوند و بدین‌سان کنش نمایشی با تکیه بر محور چند شخصیت، عموماً الگوی نوعی (تیپ) در داستان طی طریق می‌کنند.

در نمایش نامه هایی که بر نگرهٔ تضادهای اجتماعی شکل گرفته‌اند (تضادانسان با جامعه، با یک سازمان اجتماعی و...) مسلم است که الگوهای نوعی(تیپ‌های) اجتماعی به عنوان شخصیت نمایشی حضور فعال دارند.نام‌های خاص برای شخصیت‌ها هرگز مبین منحصر به فرد بودن یا حتی«کاراکتر» بودن آنها نیست. نویسندهٔ تئاتر تله‌ویزیونی با انتخاب نام‌های‌خاص اما از نوع عامشان می‌خواهد به جامعه‌ای خاص اشاره کند، نه شخصیتی خاص. شخصیت‌ها در عین استقلال، سخت به هم وابسته‌اند،همگی هم «پیش برنده»اند و هم «بازدارنده». همگی در فاصلهٔ معین از کانون‌تضاد در جوانب گوناگونِ کشمکشِ حاصل از آن تضاد ایستاده‌اند: خریدار به‌فروشنده احتیاج دارد، زندانی به زندانبان، پلیس به دزد و... و تام به جری!

۵.۵. **موقعیت**. نمایش تله‌ویزیونی از هر نوع و هرگونه که باشد، به هرشکل که نوشته شود، یا نمایش نامهٔ موقعیت محور است یا به هنگام اجرا،به اجبار و برحسب خصلت رسانه‌ای تله ویزیون این چنین می‌شود. وشگفتی دیگر اینکه اگر پس از اجرا هنوز بدل به نمایش موقعیت نشده باشد،مطمئناً به هنگام پخش، تابع شرایط اجتماعی (زمانی و مکانی پخش)رنگ‌و مفهوم موقعیت را به خود پذیرا خواهد شد.

اگر موقعیت را «حاصل برخورد یا تقابل میان داده‌های درون قاب باداده‌های برون قاب» بدانیم، به صراحت باید اذعان کنیم که این تعریف درمورد تمامی آن نمایش نامه هایی که عنوان «تله پلی» را بر پیشانی خود دارندصادق است. موقعیت در تئاتر تله ویزیونی برحسب شرایط عام تعریف‌می‌شود، همان طور که برحسب حضور شخصیت‌های عام نام گذاری‌می‌شود (شرایط مکانی و زمانی خنثی): در تراس رستوران، در تقاطع چندخیابان، در دل جنگل، در پیاده روی پارک، روی نیمکت عمومی، در تالاراجتماعات دادگاه، در نیمهٔ روز

که هوا نه سرد است و نه گرم، نه آفتابی است‌نه ابری و... و از این دست. اگر موقعیت در عالی‌ترین شکل خود در تئاتر به‌هویت نگاری شخصیت و آشکار کردن ابعاد وجودی و پنهان او کمک‌می‌کند، در تئاتر تله ویزیونی موقعیت نه تنها هویت نگار است که به همراه‌آن به تحلیل دیدگاه‌های شخصیت دربارهٔ مضمون اصلی می‌پردازد.

و دست آخر، آخرین ویژگی موقعیت در نمایش تعمیم پذیری آن است که‌در نمایش‌های تله ویزیونی به طریق اولی قابل بحث است.

۶.۵. کلام، در تئاتر تله ویزیونی، در یک کلام همان است که عموماً پس ازنهضت ناتورالیسم در تئاتر خواستار آن بودند و آن را تعلیم می دادند، با همان‌مشخصه‌ها و با همان کارکردها. چنان طبیعی که گویی نسخه برداری مو به موو دقیق اما مخفیانه واقعیت‌های روزمره است و چنان تئاتری البته پنهان که‌همه چیز نمایش به واسطهٔ آن نمایش یا تصویری شود. کلام باید چنان‌روشن و روان باشد که اصلاً محسوس نباشد و به اصطلاح به چشم نیاید و ازسوی دیگرچنان با دیگر عناصر دراماتیک آمیخته، سخته و پخته شده باشدکه کمترین جمله و حتی کلمهٔ آن حذف ناشدنی بنماید.

برخلاف آنچه بعضی دربارهٔ سینما و رابطهٔ آن با کلام می گویند (و گاه‌بسیار هم، به خطا، برآن اصرار می‌ورزند)هیچ دستور و حکمی برای کوتاهی جمله ها یا موجز بودن داد و ستدهای گفت و گویی (دیالوگ) وجود ندارد.تک گویی یا گفت و گو فرقی نمی کند، بلند یا کوتاه، باید امکان واکنش را به‌طرف مقابل بدهد تا کنش متقابل در موقعیت جاری شود. تئاتر تله ویزیونی‌یک بار دیگر و با شیوهٔ خود ثابت می کند که شنوندهٔ خوب به همان اندازه‌اهمیت دارد که گویندهٔ خوب! (البته خوب در اینجا به معنی فعال و صاحب‌کنش است!)

۶. اصول کارگردانی تئاتر تله‌ویزیونی

هم‌چنان که تصویرنامه از دو آبشخور نمایش نامه و فیلم نامه سودمی جوید تا اینکه با در هم آمیختن این دو و بهره یافتن از ویژگی‌های‌زیباشناختی تله‌ویزیون، خود را به عنوان یک پدیدهٔ مستقل در ارتباط رسانه‌ای مطرح کند، کارگردانی نمایش تله ویزیونی هم به تبع همین پیشینهٔ خود، در میانهٔ دو جادهٔ اصولی و موازی، اما مرتبط با هم، راه می‌پیماید. دربسیاری از موارد عموماً زیربنایی و در مبانی به اصول و فن کارگردانی تئاترنزدیک می‌شود و در بسیاری از جهت‌ها و چشم اندازها عموماً فنی، ابزاری‌و ارتباطی به اصول کارگردانی در سینما دست می‌یازد.

هم چون دیگر صاحبان حرفه‌های هم نام و مشترک میان تئاتر، سینما وتله‌ویزیون و خالقان آثار در این رسانه‌ها (نویسنده، طراح صحنه و لباس،آهنگ ساز، نورپرداز و... و حتی بازیگر) کارگردان تئاتر تله ویزیون در طول‌کار خلاق خود بر روی یک اثر، دو مرحله یا دو دورهٔ مستقل اما در نهایت متوالی و تنگاتنگ را پشت سر می گذارد: نخست مرحله یا دورهٔ شناخت وتدارک اجزای اجرا، که مرحلهٔ تدارک نام دارد و سپس دورهٔ ارتباط بامخاطب و ارائه‌ی هرآنچه که برای عرضه به مخاطب در مرحلهٔ پیشین فراهم سآمده است (مرحلهٔ اجرا). وجوه اشتراک در مرحلهٔ اول قرار دارد: متن وجوه‌افتراق میان کارگردانی در این سه رسانه در مرحلهٔ دوم: ابزار

اجرا یا ارائه.

۱.۶. **سرآغاز و مهم‌ترین مقطع** در دورهٔ نخست کار روی متن است و کارروی متن با تجزیه و تحلیل بافت دراماتیک آغاز می‌شود. بافت دراماتیک‌ارتباط پیچیدهٔ سه رشته یا سه محور اصلیِ داستان مضمون، شخصیت وموقعیت است.

کارگردان، پس از شناخت جزء به جزء محورها و خطوط دراماتیک متن(در اینجا نمایش‌نامه) به انتخاب یکی از محورهای سه گانه و اصلح کردن آن‌می‌پردازد. انتخاب یک محور دلیلی بر حذف یا حتی به فراموشی سپردن‌محورهای دیگر نیست. شناخت و تبیین فضای صحنه‌ای (دکور، وسایل‌صحنه، نورو رنگ، موسیقی و...) و ارتباط این اجزا با یکدیگر (معماریِ فضای نمایشی، بازی سطوح و حجم‌ها و رنگ‌ها و... و دست آخر ارتباط‌معماری و موسیقی در صحنه)، همهٔ اینها به اضافهٔ تبیین و شناخت فضای‌بازی، شناخت شخصیت‌ها، انتخاب بازیگران و روش کار و هدایت‌بازیگران، مرتبط کردن فضای بازی با فضای صحنه‌ای در جهت پیش بردن داستان و نمایش موقعیت‌ها، همه و همه در دورهٔ کار بر روی متن (دورهٔ تدارک) صورت می‌پذیرد.

در تئاتر ابزار اصلیِ در این دوره میزآن سن است.(mise en scene اشاره به کلیهٔ اجزای دیداری و شنیداری روی صحنه و ارتباط تنگاتنگ آنها بایک دیگر به هنگام اجرا دارد.) میزآن سن ابزار اصلی و خلاق کارگردان تئاترصحنه‌ای در دورهٔ تدارک و همچنین دورهٔ اجرا و ارائه است، اما برای‌کارگردان سینما و تئاتر تله‌ویزیونی، میزآن سن بخشی از ابزار اصلیِ دیگری‌است که در مرحلهٔ دوم کار خلاق خود به دست می‌گیرد.

۲.۶. **در دورهٔ اجرا یا ارائه**، کارگردان نخست ابزار ارتباطی خود را برای‌انتقال هر آنچه فراهم آورده به تماشاگر برمی گزیند.

مهم ترین این ابزار دکوپاژ (dcoupage) است.

دکوپاژ آن چنان که گفته شده: تقطیع یک عمل یا کنش دراماتیک است (دراین جا یک مجموعه از اعمال دراماتیک) به اجزای مستقل اما پیوسته ومتوالی. دکوپاژ، انتخاب قابی است مناسب برای هر یک از این اجزا. دکوپاژ، انتخاب زاویه‌ای است مناسب برای تماشای آن قاب مناسب حاوی جزئی‌از عمل نمایشی.

ساختار ذهن انسان چنان است که نمی‌تواند مجموعه‌ای از مفاهیم را که‌کلیتی را ساخته‌به یک باره دریافت و درک کند. ذهن آدمی از طریق حواس‌پنج گانه به دریافت نشانه‌ای یعنی جزء به جزء اجزای متشکلهٔ یک مجموعه‌می‌پردازد و سپس با شناخت هر جزء و ارتباط دادن آنها ابتدا ارتباط دادن‌میان اجزای هم نام (از یک جنس مثلاً نشانه‌های شنیداری در رادیو) و آن گاه‌میان اجزای غیر همنام (مثلاً نشانه‌های دیداری و شنیداری در تله‌ویزیون) با یک دیگر به درک آن مجموعه نایل می‌شود.

ذهن تماشاگر تئاتر در مقابل صحنهٔ نمایش این مجموعهٔ تلفیقی از اجزا ومفاهیم هم نام و غیر هم نام (نشانه‌های دیداری و شنیداری) مرتباً به تجزیه و تحلیل عناصر متشکله می‌پردازد تا به شناخت و ارتباط با این مجموعه‌دست یابد. و برحسب همین استدلال می‌توان گفت: دکوپاژ در تئاترصحنه‌ای به مدد ذهن تماشاگر به هنگام اجرا انجام می‌پذیرد. کارگردان

تئاترِصحنه‌ای پس از شناخت و تحلیل خطوط دراماتیک (داستان، روند و سیرآن، مضمون، شخصیت، موقعیت و...) همهٔ آنها را عیناً بر روی صحنه‌می آورد. و این تماشاگر است که برای درک مجموعه مفاهیم منعکس شده در اجرا برحسب شناخت خویش در جریان پیش روندهٔ اجرا، لحظه به‌لحظه به تجزیه و تحلیل بخشی از مفاهیم می‌پردازد. و این چنین اجرای‌صحنه‌ای حاصل یک اشتراک مساعی میان بازیگران (صحنه) و تماشاگران(تالار نمایش) برای انتقال و درک مفاهیم است.

اما در سینما و تئاتر تله‌ویزیونی، دکوپاژ این امکان را به کارگردان می‌دهدکه در هر لحظه جزئی و حتی مفهوم مستقلی از مجموعه مفاهیم مربوط به‌صحنه‌ای را به نمایش بکشاند.گاه بر روی شخصیت‌ها تکیه کند و برشخصیتی تأکید ورزد، گاه بر موقعیت اصرار ورزد و گاه اجازه دهد در نمایی عمومی، داستان در تمام جوانبش به پیش تازد. کارگردان تئاتر تله‌ویزیونی، به مدد دکوپاژ، می‌تواند، لحظه به لحظه، برحسب منطق ارتباط به تماشاگر،روی یکی از محورها یا همگی آنها تکیه کند.

میزآن سن، مشتمل است بر: (۱) **استقرار** (میزآن پلاس) مواد دیداری وشنیداری؛ (۲) **جابه‌جایی** (موومان) برخی از مواد دیداری و همهٔ عناصرِشنیداری؛ (۳) جنبش‌های بدنی بازیگر (ژست)، و دست آخر (۴) حرکات‌صورت بازیگر (میمیک).

اگر **میزآن سن** در تئاتر تمامی هرآن چیزی است که بر روی صحنه، چه‌دیداری و چه شنیداری، مطرح می‌شود، در سینما و تله‌ویزیون، میزآن سن‌بخشی از دکوپاژ محسوب می‌گردد و اشاره به هر آنچه دارد که در یک قاب‌معین (کادر) قرار گرفته یا می‌تواند قرار گیرد و مطرح شود. دکوپاژ قاب رابرمی گزیند، **میزآن سن** آن را پر می‌کند و در ارتباط با قاب به آن هویت‌دیداری می‌بخشد.

۷. مقدمه‌ای برگونه‌شناسی در تئاتر تله‌ویزیونی

نظریهٔ گونه‌ها یا انواع (ژانر) از آن سینماست. تئاتر در یک طبقه بندی کلی‌قائل به گونه‌های متفاوت در نمایش نیست. تئاتر از انواع عالی سخن‌می گوید: تئاتر آئینی، تراژدی، کمدی، تئاتر سنتی و... تئاتر شرق، تئاتر روایی‌و...

در تله‌ویزیون همانند سینما بعضی از نگره‌ها روی به نظریهٔ انواع دارند.سینما، پس از ظهور صدا و از پس آن رنگ، به توسعه و خلق گونه‌های‌متفاوت و تازهٔ خود پرداخت.

برای تبیین گونه (ژانر) در سینما، باید به شناخت ارکانِ ساختار آن دست‌زد، مناسبات فنی بین ارکانِ ساختار را برشمرد و سپس پس از تجزیه محتوااز ساختار، به تحلیل آن به عنوانِ زمینهٔ موضوعی ساختار مبادرت ورزید.رابطهٔ ساختار و محتوای یک فیلم عنوانِ گونه‌ی آن را مشخص و معین‌می دارد.

برای شناخت گونه‌ها و انواع تئاتر تله ویزیونی باید به تجزیه و تحلیل دونگرهٔ مهم و عمده در نگارش و ساخت تئاتر تله ویزیونی پرداخت.دیگرگونه‌ها، در میانهٔ این دو نوع تئاتر تله ویزیونی که هم چون دو کالای‌متفاوت بر روی خط تولید تئاتر تله ویزیونی جای دارند جای می‌گیرند.

۱.۷. **نوع اول که بر نگرهٔ تله ویزیون حقیقت** استوار گشته بیش و کم بریک واقعیت گرایی آگاهانه و بیشتر هم اجتماعی سیاسی تکیه دارد. نمایش‌نامه نویسِ این گونهٔ تئاتر تله ویزیونی می‌کوشد با ظرافتِ اندیشهٔ یک شاعربرون گرا، به تفهیم لحظه به لحظه و جزء به جزء واقعیت به مخاطب خودبپردازد. او هرگز به رویاپردازی تماشاگر دامن نمی‌زند، حتی سعی دارد او رااز رویاپردازی در مقابل این جعبهٔ جادویی و رویاپرداز پرهیز دهد. برنامه سازتئاتر تله ویزیونی در این گونه سعی دارد، بامدد از تخیل فعال و هشیار مخاطب، به ترسیم تابلویی هنری از حقیقت محیط و جامعهٔ انسانی دست‌پیدا کند. عموماً در این نوع تئاتر در تله‌ویزیون، وحدت زمان و مکان کاملاً رعایت و محترم شمرده می‌شود.

فضای (دیداری و شنیداری) نمایش واقعیت گراست، دکور طبیعی،واقعی یا تقلید شده از طبیعت و واقعیت (mimtique) است. وسایل واشیا حقیقی اند یا دست کم طبیعی و حقیقی به نظر می‌رسند. یک دکورواحد یا مجتمعی از دکور که مجموعه مکانی عمومی و عام را در اجزا و ریزه‌کاری‌های طبیعی به نمایش می‌گذارد: دفتر کار و اتاق‌ها و راهروهای منتهی‌به آن؛ تالار تجمع شورای شهر و ورودی و دستشویی کنار آن، ایستگاه‌سوزنبانی و محوطهٔ کناری و حاشیه‌ای آن و... و رابطه درون و بیرون صحنه (داخلی، خارجی) منظور نظر دوربین و حرکات آن قرار می‌گیرد.

شخصیت‌ها حقیقی و واقعی هستند و با زبان طبیعی و معمولی، زبان روزمرخداد سخن می‌گویند. بازی بازیگران طبیعی و به تبع شخصیت‌ها واقعیت‌گراست، روان و ظاهراً بی هیچ سبکی است. بازیگران سعی در خلق‌شخصیت دارند، نه نمایش آن.

زمان نمایش منطبق بر زمان حقیقی است. طول زمان برای اجرا، بیش وکم همان زمان حقیقی وقوع رخداد است. روند داستان در نمایش بر وقایع‌نگاری خطی، منطبق بر زمان تاریخی رویدادها و حوادث استوار است(chronologie).

نمونهٔ برتر این گونه که بیشتر بر متن نمایش نامه تکیه دارد تا تصویرنامه ودر دوران نخستین شکوفایی تئاتر تله ویزیون به اوج خود رسید، نمایش نامهٔ‌دوازده مرد خشمگین (۱۹۵۴)، نوشتهٔ رجینالد رُز است.

۲.۷. **گونهٔ دوم تئاتر تله‌ویزیونی** که بر نگرهٔ هنر یا زبان تله‌ویزیون بنا شده‌است، پس از تکامل فنی تله‌ویزیون و مخصوصاً با پیدایی رنگ درتله‌ویزیون به سال ۱۹۶۶ و تکنیک‌های برآمده از رنگ، در دههٔ ۱۹۶۰ به‌نقطهٔ اوج باروری خود رسید.

در این نگره، تمامی کوشش برنامه سازان بر این است که تله‌ویزیون‌برحسب امکانات خاص خود، زبان ویژهٔ خویش را بشناسد و آن را به ویژه‌در نمایش تله‌ویزیونی به کار بندد. هنرمند تله ویزیونی سعی دارد به مددابزار تله‌ویزیونی و مخصوصاً با بهره برداری از رنگ و حذف رنگی، خالق‌شگفتی‌هایی باشد که تئاتر و سینما یا هر وسیلهٔ ارتباط دیداری دیگری ازخلق آن عاجز است.

این نگره با حفظ صیانت تئاتر به عنوان یک هنر والا و متقدم و بهره‌برداری از هر آنچه تئاتر تله ویزیونی در گونهٔ اول به آن دست یافته است،سعی دارد نه واقعیت بلکه تجریدهایی از آن را برگزیند و سپس به خلق‌استعاره‌های کاملاً تله ویزیونی و بهره‌گیری از آنها، تجریدهای

مفهومی راتبدیل به تمهیدهای تصویری کند. زیبایی تصویر از دیدگاه هنری و غنای آن‌از نظر مفاهیم استعاره‌ای هدف هنرمند خلاق این گونه از تئاتر تله‌ویزیونی‌است.

اگر در گونهٔ اول تکیه بر نمایش نامه یا متن اولیه است و به اصطلاح سخن‌از اصالت نمایش نامه و وفاداری به متن اولیه است، در این گونه تکیه گاه‌اصلی تصویرنامه است، متن اولیه یا اصلی می تواند از هر منبعی تأمین شده‌باشد، حتی یک نمایش نامهٔ واقعیت گرا باشد با تمام آن مشخصه‌هایی که درنوع اول برای آن برشمردیم. در اینجا تصویرنامه بیشتر به فیلم نامه فنی‌اقتباسی نزدیک می‌شود.

تصویرنامه: در اینجا نیز برای آنکه بتوان تئاتر تله‌ویزیونی داشت، وحدت‌موضوع هم چنان در سرلوحهٔ کار تصویرنامه نویس قرار می‌گیرد، اما ازوحدت مکان و وحدت زمان می‌توان به راحتی گذشت و آنها را زیر پا قرارداد و له کرد!

صحنه یا مکان تله‌ویزیونی: دکورکه به حداقل موجودیت‌های صحنه‌ای‌خود نزول کرده، انتزاعی است، جان‌مایهٔ اثر را بیان می‌کند، کمتر بیان‌گر وبیشتر نمادین است، استعاره‌ای از حقیقت یا واقعیت بنیادین و تحلیلی‌است، گاه از مواد طبیعی و حقیقی در این فضا خبری نیست.

زمان، در طول نمایش، بارها شکسته و جا به جا می‌شود.گاه به عقب و گاه‌به جلو می‌رود و گاه زمان حقیقی رنگ می‌بازد و مفهوم خویش را کاملاً ازدست می‌دهد و گاه حتی مفهومی از زمان اصلاً معنایی ندارد. شیوهٔ تحلیل وتدوین زمان می‌تواند افقی (chronologique)، متوازی (parallle)،مشابه نگار (analogique)، تضادنگار (par antithese) و... و حتی‌ادغام برخی از این‌ها در هم باشد.

شخصیت، چندان حقیقی نیست، یا کهن الگوی شخصیتی است و یا فقط‌تا حد تمثیلی (allagorique) صعود می‌کند، هرگز منحصر به فرد(individu) نیست، حتی مشخصه‌ها کاراکتر را هم پیدا نمی‌کند.بازیگر آن‌را نمی‌آفریند، گاه آن را نمایش می‌دهد و بیشتر روایت می‌کند.

زبان، در ظاهر ساده و گاه روزمره، اما استعاره‌ای است و گاه روایی و گاه به‌حداقل کاربرد خود نزول پیدا می‌کند. میل رجوع به دوران صامت سینما درنزد هنرمندان این گونه تئاتر بسیار است.

نمونه‌های برتر این گونه را می‌توان در میان نوشته‌های فرانسوا تیساندیه،ژان میشل ریب و لویی کالافرت یافت.[۲]

۸. و پایان سخن

اینک، با پشت سر گذاردن دو دورهٔ شکوفایی در برنامه‌سازی تئاترتله‌ویزیونی (دورهٔ نخست، شکوفایی در عرصهٔ نگارش متن، ۱۹۷۰ ۱۹۵۰؛ و دورهٔ دوم، شکوفایی در عرصهٔ اجرای تله‌یزیونی ۱۹۹۰ ۱۹۷۰)، درآستانهٔ قرن جدید شاهد چشم‌اندازهای متفاوت و گاه متضاد در عرصهٔ تئاترتله ویزیونی هستیم.چشم اندازهایی که گاه از یک سوی، به مدد روش‌های‌نوین و جهانی «تحمیق»، ناامیدی و بدبینی را ترویج می‌کنند و هیچ‌گونه آینده‌ای را برای تئاتر تله‌ویزیونی در میان برنامه‌های نمایشی تله‌ویزیون‌متصور نمی‌شوند؛ و از سوی دیگر چشم‌

اندازهایی که خوش‌بینانه، اما منطقی و با طرح راه‌کارهای عملی و علمی، آیندهٔ روشنی را برای تئاترتله‌ویزیون ترسیم می‌کنند.

اینک در این زمینه دو دیدگاه کاملاً متفاوت و متضاد در مقابل یکدیگرصف آرایی کرده‌اند!

۱.۸. در این سوی شمشیرکشانِ عرصهٔ اقتصادِ برنامه‌سازی ایستاده‌اند، جارچیان سیاست تجارت یا بازار آزاد، فن‌آوران وابسته به سیاست جهانی«جهانی شدن» به هر قیمتی که شده. این گروه با صراحت پایانِ کار تئاترتله‌ویزیونی، در فرایند برنامه‌سازی نمایشی در تله‌ویزیون را اعلام می‌دارند.و البته دلایل بی شماری را برمی شمارند و بیشتر بر آمار و ارقام تکیه دارند و برخواست تماشاگران (که به غلط آنها را مخاطب می‌نامند) تأکید می‌ورزند.این دیدگاه بر داد و ستدهای اقتصادی تکیه دارد و با شعار «تجارت آزاد،رقابت آزاد!» عرصه را بر هر دیدگاه آزادمنشانهٔ فرهنگی تنگ می‌سازد و ازپس آن، عرضه و تقاضا را آن هم در بازار آزادی که خود ساخته است و خودهم اداره می‌کند تنها معیار ارزش یابی و حتی ارزش گذاری بر هر نوع کالامی داند (و صد البته تولید فرهنگی از جمله تئاتر تله‌ویزیونی را نیز کالای‌مصرفی محسوب می‌کند.)

این دیدگاه یانگره، تماشاگر را مخاطب فرض می‌کند و هر دو را مصرف‌کنند.

۲.۸. دیدگاه دوم تأکید بر آیندهٔ تابناک تئاتر در تله ویزیون دارد، اگرهنرمندان و برنامه سازان تئاتر تله ویزیونی با بازنگری تجربه‌های گذشته ومرور آثار موفق در دوره‌های گوناگون سعی برگشایش نگره‌ای تازه مبتنی برتلفیق منطقی و نوین دو نگره‌ی حاکم بر تولید تئاتر تله‌ویزیونی داشته باشد.

این دیدگاه تکیه گاه خود را هم چنان در تئاتر می‌جوید و روی کردی کاملاًتله‌ویزیونی به میراث جهانی تئاتر دارد، اما هرگز و در هیچ مورد جهانی بودن‌فرهنگ را به تبع سیاست جهانیِ بازار آزاد نمی‌پذیرد. طرفداران این دیدگاه‌می‌خواهند به تماشاگر بیاموزند که چگونه می‌توان از طریق تئاتر تله ویزیونی‌به خویشتن خویش رجوع کرد و هویت انسانی خود را در این جهان آشفته‌بازیافت. صاحبان این دیدگاه برای نایل آمده به این مهم، توصیه می‌کنند که‌باید از هنرمندان راستین تئاتر خواست که بار دیگر به تله‌ویزیون بازگردند وفناوران تئاتر تله ویزیونی به تجربه‌های سال‌های نخستین شکوفایی تئاترتله‌ویزیونی (۱۹۷۰ ۱۹۵۰) رجوع کنند، سال‌هایی که اقتباس ازنمایش‌نامه‌های برتر صحنه‌ای در کنار کوشش‌های جدی برای داشتن نمایش‌نامه‌هایی که از بنیاد برای تله ویزیون تدارک و نگاشته شده بود، آن‌هم در جامهٔ تله‌ویزیون حقیقت تمامی دغدغهٔ هنرمندان و برنامه‌سازان را دربرمی‌گرفت.

نظریه پردازان این دیدگاه که خوشبختانه عموماً فقط نظریه پرداز نیستند وخود عملاً دستی آن هم محکم و نیرومند در برنامه سازی دارند، با درهم‌آمیختن دو نگره‌ی تله ویزیون حقیقت و زبان تله ویزیون، نگرهٔ نوین «تئاتربرهم نهاد تله ویزیون» را پیشنهاد می‌کنند.اگرنگرهٔ اول بیشتر بر نگارش متن‌تأکید دارد و نگرهٔ دوم بر اجرای تله ویزیونی، این نگرهٔ نوین و جدید بردراماتورژی تله ویزیونی به عنوان یک نظامِ سخته و پختهٔ ساختاری و تعاملی میان متن، مخاطب و اجرا و اصول زیباشناسی کاربردی و رسانه‌ای‌به عنوان واسطهٔ هم سازی میان این سه اصرار می‌ورزد. در این نگره،نظریه‌های نگارشی، نظریه‌های زیباشناسی و نظریه‌های

اجرایی در هم‌آمیخته و در عین استقلال دیگری را به یاری برای ارتباط بهتر با مخاطب‌یعنی استقرار نظریه‌های دریافتی (نشانه‌شناسی تله ویزیونی) فرا می‌خواند. در باب این نگره، پس از این، بیشتر سخن خواهیم گفت.

پی‌نوشت‌ها:

۱. پنج نمایش‌نامه برگزیده برای تله‌ویزیون، ترجمه و تألیف داریوش مؤدبیان، تهران، نشر قاب، ۱۳۸۳، صص ۳۳ ـ ۳۲.

۲. رجوع کنید به دفتر هشتم طنزآوران جهان نمایش (هشت نمایش‌نامه رایویی و تله‌ویزیونی)، (۱۳۸۱) و پنج نمایش‌نامه برگزیده برای تله‌ویزیون، (۱۳۸۳) هر دو کتاب از نشر قاب.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی